

Séminaire de l'EHESS « Modélisation des savoirs musicaux relevant de l'oralité »
Mercredi 9 décembre 2020 : Erwan Dianteill, musique sacrée, musique profane
Compte-rendu de Yohann Moreau

Erwan Dianteill, anthropologue et sociologue du phénomène religieux, nous a rejoint mercredi 9 décembre pour un séminaire consacré au rapport entre le sacré et le profane en musique. Spécialiste des cultures afro-américaines et d'Afrique de l'Ouest, il travaille notamment sur l'implantation des religions et des musiques dans les anciennes régions de la traite négrière.

Notre échange débute autour de la thèse de Gilbert Rouget sur les rapports entre transe et musique qui vient contredire une certaine doxa antérieure selon laquelle les sons, et notamment les tambours, leur rythme et leur intensité sonore, pouvaient provoquer un état altéré de conscience, ce qui suppose un rapport mécanique de la musique et de la transe. L'ethnomusicologue français affirme que la musique est presque toujours associée à la transe, mais pas comme une force ayant un effet physiologique. Contrairement à ce que disaient certains avant Rouget, ce n'est pas l'effet de la musique sur le système nerveux parasympathique qui est en jeu. La musique fait partie d'un système culturel, d'un ensemble de croyances et d'une cosmogonie. Ainsi le point de vue iconoclaste de Rouget détache la musique de ses aspects sensibles pour se concentrer sur ses aspects signifiants. Cette conclusion soulève l'interrogation suivante : si la musique n'est pas une force mais un signe, quelle spécificité par rapport aux autres sens physiologiques expliquerait la relation étroite qu'elle entretient avec la transe ? Contrairement aux objets circonscrits par la vue ou l'espace, l'ouïe mais aussi l'odorat se caractérisent par l'absence de choses délimitées. On peut voir un musicien, ou un plat odorant mais la musique que l'on entend ou l'odeur que l'on respire est un effet du plat ou de l'usage de l'instrument. Ces sens entretiennent donc un lien privilégié avec le monde des esprits : le diable a ainsi son accord, le triton, et une odeur, le souffre. Ils sont considérés comme des médiateurs sensibles entre deux mondes.

Après cette introduction, nous sommes passés à la question centrale de la présentation, le processus de sacralisation et de sécularisation de la musique, ce qui nécessitait de préciser ce que l'on entend par « sacré ». Durkheim dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse* définit la religion comme l'opposition entre le sacré et le profane. En d'autres termes, le sacré, dans les catégories durkheimiennes, n'existe pas sans ce à quoi il s'oppose, le profane. La dialectique entre sacré et profane peut être destructrice car lorsque les deux états sont en relations, l'un des deux doit changer de nature. En contact avec son opposé, le sacré peut-être soit profané, avec les conséquences que cela peut engendrer pour le profanateur, ou bien il peut consacrer l'objet profane ou le détruire suivant la situation. Pour canaliser cette contagion destructrice le sacré est protégé et séparé du profane.

Selon le père de la sociologie, la raison de l'existence universelle de choses sacrées qui sont protégées et séparées des autres, c'est le fait que la société génère des symboles d'elle-même qui sont réifiés et hypostasiés : « le principe sacré n'est autre chose que la société hypostasiée et transfigurée » (*op. cit.*, édition du CNRS, p. 497) expliquant ainsi la raison universelle de la chose sacrée comme un « attribut caractéristique de la nature humaine ». Durkheim a vu juste, cependant nous pouvons ajouter une critique à cela : il minore les aspects politiques de la religion et notamment l'appropriation et la monopolisation du sacré par un pouvoir hiéocratique, le clergé, point que Max Weber développera dans sa *Sociologie des religions*. La musique elle aussi est monopolisée par l'institution religieuse, c'est-à-dire par un corps de spécialistes du sacré. La question qui se pose est celle des processus de sacralisation ou de sécularisation, c'est-à-dire d'affaiblissement de la distinction entre sacré et profane.

Le professeur Dianteill choisira de présenter trois régions du monde (Afrique, Cuba, États-Unis) afin de comprendre l'origine des différences de distinction entre musique profane et musique

sacrée. Notre première étape nous amène au sud du Bénin où nous sommes plongés au milieu d'une initiation, c'est-à-dire à la mise en contact d'un individu avec un esprit, en l'occurrence le dieu du destin à Porto Novo en 2010. Ici la musique est associée à un rituel d'initiation. Les spécialistes, les devins, qui participent à cette initiation ont accepté qu'Erwan Dianteill les filme. Les mystagogues sont uniquement des hommes, les femmes étant exclues de ces rites initiatiques. Toutes les musiques sont chantées et dansées, et les participants se servent de leur corps comme d'un instrument : outre la voix ils utilisent des frappements de mains ou des frappements sur la poitrine pour faire une polyrythmie et des cloches frappées comme on le voit sur la première vidéo.

L'extrait suivant est un clip musical où la femme du prêtre de Fa, Fadorin Oshurpa, se produit dans un enregistrement reprenant la première musique sacrée à des fins commerciales. Cette musique néo-traditionnelle diffusée sur CD ou à la télévision n'étant pas considérée comme une profanation du sacré, on se rend compte ici que le sacré n'est pas inhérent à la musique mais aux circonstances dans lesquelles la musique est jouée. Selon le lieu, le moment et le sexe des acteurs (femme ou homme), leur niveau d'initiation, leurs habits, une musique sera sacrée ou profane. Ici le passage au profane se fait par les femmes. Ainsi la fonction sociale de la musique peut être présente ou absente selon la situation, c'est-à-dire que la musique bascule du rituel au divertissement..

La seconde étape de notre séminaire nous conduit à Cuba à travers un exemple filmé en Californie, où nous nous intéressons particulièrement à l'une des religions de la Havane, le Palo Monte cubain. Cette religion syncrétique, très présente dans la culture afro-américaine, trouve son origine dans une créolisation de catholicisme et de croyances transportées par les esclaves en provenance du Kongo au XVI^e siècle. En quelques mots, la religion palo montaise est centrée sur des relations utilitaires entre les hommes et les morts mais cette relation ne peut être confondue avec le culte des ancêtres puisque les morts adorés n'ont pas de lien de parenté avec leurs adorateurs. Ce sont des esprits de personnes qui ont réellement vécu, originaires d'Afrique principalement mais pas uniquement, qui portent assistance aux hommes les convoquant afin de soigner des maladies ou bien d'attaquer des ennemis. Le Palo Monte a une faculté d'adaptation à un nouvel environnement spirituel tout à fait exceptionnel. Cette caractéristique particulière a comme effet de faire évoluer, selon le lieu, les croyances et les rites des pratiquants palo montais. Cette religion est un fin mélange de tradition syncrétique et d'innovation. Ainsi, Don Daniel, prêtre palo montais cubain installé en Californie, a intégré dans le dispositif spatial de son église des statues d'Indiens du Mexique et d'Amérique du Nord ainsi que des esprits aztèques. Il donne des fêtes pour les différents esprits avec une intégration d'ancienne musique sacrée, désacralisée par le temps qu'il re-sacralise dans son temple. L'exemple filmé est celui de l'intégration dans le rituel afro-cubain d'une troupe néo-aztèque qui se produit généralement sur des scènes de spectacle. Une des explications de l'intégration d'esprits indiens, de musiques et danses néo-aztèque se trouve dans l'éloignement géographique entre Don Daniel et sa communauté religieuse. Il aurait été en effet beaucoup plus difficile d'organiser une fête comme celle-ci à la Havane. La distance avec son clergé lui permet une plus grande souplesse sur l'emploi dans un rite sacré d'éléments considérés comme profanes tel que des chanteurs et danseurs provenant du monde du spectacle. La déconnexion de ce temple par rapport à la tradition cubaine originale produit des effets sur le rapport entre sacré et profane.

Notre parcours initiatique se termine au sud des Etats-Unis dans la culture noire américaine. L'Afrique et les Etats-Unis ont rompu les liens assez tôt. On considère qu'en 1865, à la fin de la guerre de Sécession, il n'y a plus d'esclaves nés en Afrique, les derniers étant arrivés vers 1810. Le protestantisme, religion principale aux Etats-Unis et particulièrement majoritaire chez les « créoles » afro-américains, devient la base de la musique noire américaine avec notamment l'apparition du gospel, du blues et du jazz. Il est intéressant de revenir aux origines de la Réforme de Luther pour comprendre l'importance dans la construction du protestantisme de son opposition au clergé catholique. Ainsi si selon Mallinckrodt : « la liberté du catholique consiste à avoir le droit d'obéir au pape » (cité par Max Weber dans *Sociologie des religions*, édition Tél Gallimard, p. 221), le

protestantisme désacralise totalement la fonction cléricale et proclame le sacerdoce universel. Le pasteur protestant n'est finalement plus qu'un laïc ayant des connaissances théologiques plus importantes que les autres. Cela impacte les Noirs américains qui sont majoritairement protestants, et se traduit par un affaiblissement de la distinction entre musique sacrée et musique profane.

Trois écoutes viendront étayer l'importance de cette différence sacerdotale sur la distinction entre musique sacrée et profane. La première de ce triptyque est une interprétation d'*Amazing Grace* par la chanteuse de gospel Mahalia Jackson (<https://www.youtube.com/watch?v=ZJg5Op5W7yw>). Il est très intéressant d'observer l'intérêt limité des paroles (même un Américain ne comprend que quelques mots) car dans le gospel, c'est surtout la musique qui importe véritablement. La chanteuse originaire de la Nouvelle-Orléans fait une modulation vocale sans sens apparent, où le son, moyen de communication avec le divin, devient l'origine du « salut-délivrance ». La musique sauve là où la langue profane échoue car elle seule peut traverser les mondes pour intercéder auprès de l'Être suprême (« *Amazing grace, how sweet the sound That saved a wretch like me* »).

On retrouve les mêmes intentions à leur paroxysme dans *Dark was the night, Cold was the ground* de Blind Willie Johnson (<https://www.youtube.com/watch?v=OjLSf8y94fU>). Le chanteur évangéliste vocalise seulement. Aucun mot n'est prononcé. A partir du moment où l'on s'adresse au Saint-Esprit, c'est-à-dire à une divinité unique, abstraite, il n'y a pas de signification émise. On s'adresse à une entité universelle, indéterminée. On ne parle plus car il n'y a pas d'ancrage dans la contingence terrestre de la dénotation.

Au contraire, certains chants sont culturellement localisés. Le dernier extrait vient nuancer le côté systématique de notre proposition précédente. Les paroles en anglais du chant religieux *Rock 'N Roll Up Above My Head* (<https://www.youtube.com/watch?v=Y9a49oFalZE>) de Sister Rosetta Tharpe, guitare électrique en main, sont centrales et l'objet musical dans son ensemble est culturellement fortement chargé. Je me propose de formuler ici deux interprétations possibles de sa chanson. Première hypothèse, peut-être que « *there is music everywhere* » signifie qu'il n'y a ni musique sacrée, ni musique profane, que l'on peut trouver de la musique, c'est à dire du divin, partout et dans toute chose. La distinction entre le sacré et le profane n'existant pas, il n'y a pas d'instruments interdits pour louer Dieu (elle utilise une guitare électrique), de manière de s'exprimer spécifique (elle chante en anglais), ni de lieu consacré (elle se produit sur une scène de spectacle). Cette interprétation est le premier degré de la mise en abîme de la musique que l'interprète nous propose. Au second degré, Rosetta défie toujours la musique, dont la fonction est de montrer la voix du paradis perdu aux hommes : « *there is music everywhere* » faisant écho dans les lyrics originales à un « *there's a Heaven somewhere* » mais cette fois-ci elle ne parle plus de sa propre musique ni de la musique religieuse, mais de la musique du Saint-Esprit. La musique agirait ici comme une voie (ou voix) de communication à double sens entre l'homme et son dieu. En effet, si le moyen privilégié de communication de l'homme vers Dieu est musical rien ne nous empêche de croire que la réponse divine ne l'est pas. Rosetta entend cette réponse et nous enjoint à ouvrir notre cœur et nos oreilles pour l'entendre également.

Pour conclure ce séminaire, l'anthropologue du phénomène religieux estime qu'il nous est possible d'examiner le lien entre musique et religion sous deux rapports. Premièrement, à travers l'observation de la corrélation positive qui existe entre le degré d'abstraction des paroles (chantées en langue profane, en langue spécifique non commune, simplement vocalisées) et le degré d'abstraction de l'esprit convoqué par la musique (simple ancêtre, dieu, divinité suprême). Deuxièmement, par l'idée que la distinction entre musique profane et musique sacrée s'intensifie lorsque le clergé existe (plus important en Europe chrétienne que pour les protestants) ou lorsqu'il est à proximité (moins important pour Don Daniel en Californie que pour les Palo Montais à la Havane).

Suite à cette présentation, Marc Chemillier a passé trois extraits qui lui semblaient pertinents pour compléter les propos d'Erwan Dianteill et pour qu'il puisse les commenter. La première vidéo est une séance de culte afro-américain avec le fabuleux organiste Pastor Wendell Lowe, dans une église non dénominationnelle (https://www.youtube.com/watch?v=d_1nUcHWyiU) qui ne fait usage dans ses rites d'aucun interdit musical. Incluant des nouvelles technologies, tel l'orgue électrique, et des instruments exclus du rite baptiste, en l'occurrence la batterie et la guitare électrique. Pour Erwan Dianteill, cela ne fait aucun doute, c'est vraisemblablement une église évangélique contemporaine qui se rattache au mouvement pentecôtiste. Très indépendantes, ces églises ne sont contraintes par aucune liturgie. Mais toutes les églises protestantes ont tendance aujourd'hui à se « pentecôtiser », y compris quand elles sont baptistes ou méthodistes, en adoptant par exemple le parler en langue (même dans l'église catholique, il y a des mouvements charismatiques qui parlent en langue et qui ont des comportements extatiques). L'absence de Blancs dans l'assistance provient du fait que la religion constitue la poche de résistance du communautarisme aux Etats-Unis. Le dimanche est en effet le plus grand moment de ségrégation de la semaine.

La deuxième vidéo est un extrait de l'émission « La petite histoire du jazz » présentée par le célèbre critique de jazz français Hugues Panassié qui compare le phrasé du trompettiste de Duke Ellington (Bubber Miley) dans *Black And Tan Fantasy* à celui d'un prêcheur, le Révérend John Burnett. Beaucoup des grands jazzmen du XXe siècle ayant fréquenté les églises baptistes et autres ont pu être influencés et inspirés par la musicalité et le rythme des sermons des pasteurs charismatiques. Notre invité du jour intervient alors pour préciser que s'il est interdit dans les églises baptistes, le jazz peut très bien être joué dans les églises spirituelles. C'est le cas d'Ornette Coleman, musicien de free jazz, qui s'est produit dans beaucoup de ces églises à la Nouvelle-Orléans.

Dans son dernier extrait (<https://www.youtube.com/watch?v=Cc5UiMkY3vA>), Marc Chemillier souhaite avoir l'avis de l'anthropologue sur les différences et les similarités entre *It Must Be Jesus* du groupe de gospel The Southern Tones et la reprise profane de Ray Charles sous le titre *I Got A Woman*. Mais le premier morceau n'est pas du tout un gospel classique, l'arrangement est déjà très inspiré de la musique populaire de l'époque et dans cet exemple, l'osmose entre sacré et profane va dans les deux sens. Il y a tout un aspect de l'industrie musicale qui fait que le gospel était aussi un segment du marché de la musique. Ainsi la distinction entre la musique sacrée, « It must be Jesus », et profane, « I got a woman », est relativement faible ce qui vient étayer la thèse d'Erwan Dianteill sur l'effacement de cette différence corrélé à l'affaiblissement clérical.